



JORNADAS DE CUERPO Y CULTURA.

Autor: Marcelo Córdoba

Institución a la que pertenece: Centro de Estudios Avanzados,
Universidad Nacional de Córdoba

Título de la ponencia: DE LO GROTESCO A LO QUIRÚRGICO. La cuestión del cuerpo en Bajtín y algunas de sus

proyecciones en la cultura contemporánea

Eje temático: *Representaciones e imaginarios del cuerpo y la cultura*

Resumen.

Este trabajo pone en relación el “cuerpo grotesco” de la cultura cómico popular de la Edad Media y el Renacimiento, con el supuesto “retorno al cuerpo” propugnado por la cultura de consumo, estableciendo un contraste que destaque el sentido fundamentalmente divergente de ambos fenómenos. En el contexto cultural del posmodernismo, los discursos y prácticas asociados al “culto del cuerpo” adquieren un sentido que difícilmente pueda emparentarse con el “principio material y corporal” que Bajtín, a partir de su estudio de la obra de Rabelais, detectara en las manifestaciones festivas de la plaza pública. Históricamente, el origen de esta divergencia ha de rastrearse en la instauración del individualismo como estructura social dominante del orden capitalista. Una vez disueltos los lazos comunitarios tradicionales, la “liberación del cuerpo” se traduce en un ensimismamiento del sujeto contraído a un cuidado obsesivo del sí mismo (o más precisamente, y para ponerlo en términos de Bajtín, del “yo-para-mí” desprovisto de toda mediación por otro concreto). A manera de crítica de este proceso, se evocan, hacia el final del trabajo, ciertas reflexiones estéticas y antropológico-filosóficas de Bajtín tendientes a poner de relieve la estructura inevitablemente dialógica de cualquier valoración estética de la apariencia externa del cuerpo.

Ponencia

En el marco de una investigación cuyo objeto en estudio es la representación del cuerpo en los medios de masas contemporáneos, se han procurado deslindar, dentro de la teoría de M. Bajtín, aquellos conceptos y categorías pertinentes para el análisis.

El “cuerpo grotesco” de la cultura cómico popular de la Edad Media y el Renacimiento es puesto en relación con el supuesto “retorno al cuerpo” propugnado por la cultura de consumo, estableciendo un contraste que destaque el sentido fundamentalmente divergente de ambos fenómenos.

El posmodernismo, en tanto lógica cultural del capitalismo avanzado, traza el horizonte ideológico social sobre el que ha de articularse cualquier comprensión activa de las representaciones hegemónicas. Se ha señalado la hipertrofia de la dimensión imaginaria de la cultura como uno de los rasgos distintivos de este contexto; y esta afluencia incontenible de imágenes irradiadas por los medios de masas ha sido caracterizada como una modalidad de la “estetización de la vida cotidiana”. En esta situación, los discursos y prácticas asociados al “culto del cuerpo” adquieren un sentido que difícilmente pueda emparentarse con el “principio material y corporal” que Bajtín, a partir de su estudio de la obra de Rabelais, detectara en las manifestaciones festivas de la plaza pública.

Históricamente, el origen de esta divergencia ha de rastrearse en la instauración del individualismo

como estructura social dominante del orden capitalista. Una vez disueltos los lazos comunitarios tradicionales, la “liberación del cuerpo” se traduce en un ensimismamiento del sujeto contraído a un cuidado obsesivo del sí mismo (o más precisamente, y para ponerlo en términos de Bajtín, del “yo-para-mí” desprovisto de toda mediación por otro concreto).

La celebración de la belleza física, elevada a fetiche por la cultura de masas, estaría en el origen de la proliferación tanto de tipos subjetivos narcisistas como de las “tecnologías del yo”—convenientemente ofrecidas en el mercado—que les permitirían autoproducirse. A manera de crítica de este proceso, se evocan, hacia el final del trabajo, ciertas reflexiones estéticas y antropológico-filosóficas de Bajtín tendientes a poner de relieve la estructura inevitablemente dialógica de cualquier valoración estética de la apariencia externa del cuerpo.

II

Mike Featherstone, teórico social británico, esboza una genealogía de la “estetización de la vida cotidiana” (1998). El autor procura aprehender este fenómeno refiriéndolo a tres sentidos diferenciados. El primero remite a los programas de ciertas vanguardias históricas, entre cuyos pilares se encontraba la superación de la frontera entre arte y vida. En segundo lugar Featherstone menciona “el proyecto de convertir la vida en una obra de arte”, ilustrado por las figuras de Wilde y el grupo de Bloomsbury, algunos de cuyos temas habrían sido transferidos al contexto de la teoría posmoderna a través de la obra filosófica de Rorty. Finalmente, el tercer sentido con el que se ha intentado definir la estetización de la vida cotidiana es la saturación de la trama sociosimbólica por el flujo ininterrumpido de imágenes irradiadas por los medios de masas. Este proceso ha sido problematizado por autores como Debord, Baudrillard y Jameson con las categorías de “espectáculo”, “simulacro” y “esquizofrenia”.

Omitiendo abiertamente el juicio acerca de la dirección histórica de este fenómeno (“¿progresivo o regresivo?”), Featherstone lo presenta, con todo, como uno de los rasgos distintivos de la cultura de consumo contemporánea. Además, enfatiza el aspecto de “continuidad” de este proceso cultural en relación con manifestaciones emblemáticas del modernismo, vanguardia cultural en el contexto de la fase industrialista del capitalismo. Existirían, así, profundas correspondencias entre el escenario “hiperrealista” que domina el paisaje urbano posmoderno, y las fantasmagorías comerciales que intoxicaron la percepción de Baudelaire y Benjamin. Poco dispuesto a acotar tan pronto su impulso genealógico, Featherstone propone rastrear el origen de ciertas características destacadas de la cultura de consumo posmoderna en la tradición carnavalesca de la Edad Media. Cierta liberación restringida de las emociones y la inmersión gozosa en el objeto estético—por oposición al distanciamiento y al “desinterés” contemplativo de la estética clásica—serían, pues, las prácticas que comparten el participante de la fiesta popular medieval y renacentista y el sujeto consumidor de la clase media global.

Este afán por sacar a la luz continuidades ^[1] acaso incurre en ciertas imprudencias. Equiparar, por un lado, el deslizamiento a través de las lustradas superficies de los actuales centros comerciales y parques temáticos, con, por otro lado, el *pathos* plasmado en las obras de los más lúcidos testigos de la modernización capitalista, es subestimar notablemente la dimensión de heroísmo inherente a las trayectorias, tanto vitales como intelectuales, de estos últimos. Asimismo, establecer una filiación entre la cultura de la risa de la plaza pública, y las técnicas de “descontrol controlado de las emociones” administradas por los medios de masas posmodernos, ignora sin atenuantes algunos de los aspectos de aquella sobre los que Bajtín hizo más hincapié: su impulso comunitario; su estrecha y constitutiva relación con la temporalidad y el sentimiento histórico; en fin, sus energías subversivas.

Bajtín, en efecto, propone a la risa como principio dominante de la cultura popular de la plaza pública, pero definiéndola en un sentido positivo, en tanto principio regenerador y ambivalente, contrariamente a la

risa satírica de la modernidad, siempre negativa y unilateral. La risa de la cultura cómica popular estructura todo un sistema de imágenes del cual se desprende una “concepción estética de la vida práctica”, convencionalmente denominada “realismo grotesco”. En este sistema de imágenes—verdadera trama semiótica de cuya dinámica habría emergido la obra de Rabelais—la “fiesta utópica” constituye la “forma universal” bajo la que lo cósmico, lo social y lo corporal aparecen indisolublemente ligados “en una totalidad viviente e indivisible”. De aquí la centralidad en esta concepción del “principio material y corporal”, cuya acción promovía la “eliminación provisional, a la vez ideal y efectiva, de las relaciones jerárquicas entre los individuos” y la “gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes”. El principio material y corporal se percibía como “universal y popular”, y su despliegue práctico «creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales» (Bajtín 1994: pág. 16).

La fiesta utópica de la cultura cómica popular era aquella “segunda vida” que parecía concedérsele al individuo en determinados períodos del año, y en cuyo transcurso “la alienación desaparecía provisionalmente”. Con arreglo a estos aspectos, se comprende que resulte cuanto menos discutible reconocer, en la tradición carnavalesca de la Edad Media y el Renacimiento, antecedentes históricos a algunas de las prácticas y experiencias características de la actual cultura de consumo. La dimensión de mayor disonancia entre los extremos de esta filiación es sin duda el individualismo, estructura social en apariencia irrebasable para la dinámica del sistema sociocultural contemporáneo, pero que por razones

[2] obvias era ajena al impulso comunitario de la fiesta popular. «El portador del principio popular y corporal —afirma Bajtín—no es aquí ni el ser biológico aislado ni el egoísta individuo burgués, sino el pueblo, *un pueblo* que en su evolución crece y se renueva constantemente» (1994: pág. 24; cursiva en el texto). Lo anterior plantea la cuestión de las relaciones entre formaciones culturales distintas. Así como la enunciación de la obra de Rabelais se produce, en términos topológicos, en una zona móvil de frontera entre la cultura popular y la cultura letrada del Renacimiento; así también, la “cultura de consumo”—que en verdad no puede entenderse sino como una especialización de la cultura de masas—abre un vasto horizonte de cuestiones de intertextualidad. El interés, aquí, está puesto en el sentido de las relaciones entre cultura de consumo y las formas simbólicas producidas, más o menos espontáneamente, en el seno de la red de interacciones cotidianas de los sujetos. Featherstone no debería ignorar que cualquier principio activo de la cultura popular que sea metabolizado por la cultura de masas—la “cultura oficial” más productiva en el capitalismo tardío—ha de sufrir una radical reacentuación valorativa en el sentido de las exigencias de reproducción del sistema socioeconómico.

III

Ciertos sentidos que circulan por la cultura de masas sugerirían un retorno del “principio material y corporal” en tono posmoderno. Es habitual vincular estos sentidos con la apropiación selectiva de determinados elementos surgidos de la “ola de informalización” que sacudiera Occidente durante los años ’60. La huella de estos procesos—originados como una reacción crítica a muchas autoridades y verdades instituidas por la cultura oficial de su tiempo—se inscribiría en el “retorno al cuerpo” propugnado por el sistema publicitario. Sin embargo, lo que la publicidad no puede declarar es que este cuerpo al cual se retorna ha padecido un “borramiento ritualizado de su materialidad”. No es el cuerpo orgánico de los sujetos concretos, sino el abstracto “cuerpo triunfante” consagrado en las formas simbólico-imaginarias de la cultura de masas. «El cuerpo liberado de la publicidad—precisa Le Breton—es limpio, liso, neto, joven, seductor, sano, deportivo. No es el cuerpo de la vida cotidiana» (1995: pág. 132).

Le Breton sostiene que este supuesto retorno del principio material y corporal responde a un “ardid de la modernidad” que “hace pasar por liberación de los cuerpos lo que sólo es elogio del cuerpo joven, sano,

esbelto, higiénico”. La publicidad antepone los valores de “la salud, de la juventud, de la seducción, de la suavidad, de la higiene”—“piedras angulares del relato moderno sobre el sujeto y su obligada relación con el cuerpo” (Le Breton 1995: pág. 133)^[3].

El rechazo del genuino principio material y de lo propiamente orgánico queda expuesto por la intolerancia al envejecimiento. El anciano deroga los valores centrales de la modernidad; se presenta como la “encarnación de lo reprimido”, síntoma de la imposibilidad de simbolizar el hecho de envejecer o de morir. En este sentido, la sensibilidad narcisista posmoderna permanecería dentro de los límites del dualismo hombre-cuerpo de la modernidad. La negatividad de la valoración, no obstante, se atempera. El cuerpo ya no es el representante de la animalidad del hombre, mero soporte material de la conciencia (“signo de la caída”), sino “tabla de salvación”, “objeto familiar elevado al rango de socio”, *alter ego* con quien un individuo que ha abandonado lo social busca recomponer cierto espacio dialógico (Le Breton 1995: pág. 157).

Un momento determinante en el pasaje de la sociedad tradicional a la modernidad es, en efecto, la inscripción de la relación con el cuerpo en el “registro del poseer”—el individuo moderno ya no es cuerpo, antes bien, se relaciona con él en términos de propiedad, como con cualquier otro bien material. El dualismo cartesiano—principio constitutivo de la representación moderna del cuerpo—es el coronamiento del proceso iniciado con *De corporis humani fabrica* (1543), obra en la que Andreas Vesalio plasma los resultados del incipiente saber anatómico gestado en la práctica de disecciones humanas. La desacralización del cuerpo humano constituye el pilar sobre el que se erige la gran empresa tecnológica de control y subordinación de la naturaleza^[4]. La metáfora del “cuerpo-máquina” condensa los principales lineamientos de la cosmovisión mecanicista; y el principio subjetivo que comportaba avaló, por lo demás, el reemplazo del modelo de *scientia contemplativa* por el de *scientia activa*.

IV

La experiencia corporal proyectada sobre el plano del poseer está en el origen, pues, de la era del individualismo. El hombre, titular de un cuerpo-máquina, emplea a éste como “factor de individuación”: frontera y límite de cara al mundo y a los otros. El “cuerpo racional” de la filosofía mecanicista traduce a términos ideológicos la experiencia de “separación” del medio sobrellevada por las capas dirigentes de la época. Desde las esferas estética y pedagógica, esta concepción del cuerpo se plasma en el “canon clásico”, en cuyos preceptos subyace el afán de distinguirse del “cuerpo grotesco” de las capas populares. «En la base de la imagen no grotesca del cuerpo se sitúa el cuerpo individual que es estrictamente delimitado en su fachada maciza, pareja, sorda. Esta superficie sorda, gana importancia decisiva como frontera de ese ego que se protege de los otros cuerpos, que actúa contra ellos» (Romano-Sued 2006: pág. 148).

Se repite la cuestión de la representación del cuerpo como principal línea de fractura entre cosmovisiones tradicionales y modernidad. Aquéllas se caracterizan por una definición “holista” de la persona, en la que ésta resulta inescindible de sus relaciones con los otros y con el mundo. Por su parte, el individuo moderno se repliega sobre sí mismo, amparado tras los límites de su cuerpo propio. Le Breton sintetiza esta atomización del siguiente modo: «En las sociedades occidentales de tipo individualista el cuerpo funciona como interruptor de la energía social; en las sociedades tradicionales es, por el contrario, el que empalma la energía comunitaria» (1995: pág. 25). Esto halla confirmación en la imagen del cuerpo del realismo grotesco, donde aún no se ha cortado el “cordón umbilical” que lo une “al vientre fecundo de la tierra y el pueblo”. «El cuerpo y las cosas individuales no coinciden aún consigo mismo, no son idénticos a sí mismos, como en el realismo naturalista de los siglos posteriores; forman parte aún del conjunto

corporal creciente del mundo y sobrepasan por tanto los límites de su individualismo; lo privado y lo universal están aún fundidos en una unidad contradictoria» (Bajtín 1994: págs. 27-28). Esta tendencia a franquear sus propios límites hace del cuerpo grotesco una entidad “en constante devenir”, ambivalente e inacabada. Ella explica también el énfasis excluyente puesto sobre orificios, excrescencias, ramificaciones (boca abierta, ano, nariz, barriga, etc.); aquellas partes corporales que permiten a la persona conectarse con el mundo y dejarse penetrar por él. El cuerpo grotesco es consustancial al cosmos y coextensivo a la colectividad; es, por tanto, un cuerpo “universal y popular”, lo cual estaría en el origen de su “hiperbolismo” típico.

Esta representación del cuerpo—eje estructurante de la cultura cómico popular—es un vector de “degradación”—esto es, “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”. Bajtín insiste en el carácter ambivalente de esta degradación: es a la vez negación y afirmación. Destruye lo existente sólo para dar paso a la regeneración de una realidad renovada—“en el cuerpo humano, la materia se convierte en un principio creador, adquiere un carácter histórico”. En este sentido, el Renacimiento constituye una época de excepcional vitalidad—una “apoteosis del hombre”. Se produce la descomposición del cuadro jerárquico y extratemporal consagrado por la cultura oficial de la Edad Media; en consecuencia, acontece «una lucha cerrada entre la palabra popular de doble tono y las tendencias estabilizadoras del estilo oficial de tono único» (Bajtín 1994: pág. 391). Desde esta perspectiva, la obra de Rabelais es acaso el producto más elocuente de esta interacción conflictiva, dinámica y heteróclita entre cultura oficial y cultura popular.

V

Ahora bien, conforme se afianzan las nuevas jerarquías, consolidándose el orden absolutista, la represión de las manifestaciones populares se vuelve tanto más ineludible. Se advierte, así, desde el siglo XVII una ruptura con el cuerpo en las sociedades occidentales (Le Breton 1995: cap. 3), coincidente con una “*estatización* de la vida festiva, que pasa a ser una vida de gala”, y al mismo tiempo con una introducción de la fiesta en lo “*cotidiano*”, lo que la relega “a la vida privada, doméstica y familiar” (Bajtín 1994: págs. 36-37; cursiva en el texto). Este proceso de privatización forzada del principio material y corporal, ha de entenderse, por lo demás, en un contexto dominado por el canon clásico, entre cuyas metas figuraba la ocultación de lo privado y de lo íntimo. El clasicismo aspiró a la proscripción del cuerpo grotesco imponiendo un ideal de decencia a todas las manifestaciones sociales.

En su análisis histórico, N. Elias argumenta que los albores de la edad moderna “constituyen un momento de inseguridad y de incertidumbre entre dos fases de glaciación social”; de un lado, la “unidad católica está rota y las rígidas jerarquías de la Edad Media se han resquebrajado profundamente”, y del otro, “el orden absolutista aún no ha hecho el relevo” (Revel 1989: pág. 175). Se comprende que este período de transición haya convocado intensos esfuerzos de codificación y control de los comportamientos, tendientes a la articulación de nuevos marcos de referencia y a la reorganización de las jerarquías. Esta situación provoca el auge de la “literatura de civilidad”; es ciertamente interesante el caso del que se considera el texto fundador del género: *De civilitate morum puerilium*, de Erasmo, publicado por primera vez en Basilea en 1530^[5].

J. Revel apunta que el texto de Erasmo responde a un proyecto humanista, de inspiración pedagógica, cuya meta era la regulación del lenguaje corporal de los niños en aras de una perfecta transparencia en el trato social. El proyecto estaba animado por las convicciones—típicamente renacentistas—de universalidad, perfectibilidad y plasticidad del género humano. Ahora bien, la trayectoria posterior del texto de Erasmo, y del género que con él se inicia, es reveladora de las transformaciones sociopolíticas en curso. Lo que se produjo como un código general de sociabilidad a ser administrado en el contexto de la

familia, desembocaría—por intermedio de las reformas, tanto protestante como católica, y de la consolidación del régimen absolutista—en el modelo del “decoro cortés y cristiano”, cuya más exitosa encarnación sería la sociabilidad regulada impuesta por la corte de Luis XIV. Este ideal de sociabilidad sanciona el “imperio de la apariencia”, desplegando un férreo dispositivo de control del cuerpo orientado por los preceptos de discreción, reserva y adecuación a la norma. El cuerpo “civilizado” del clasicismo coincide, pues, merced a la minuciosa racionalización de sus gestos y actitudes, con el cuerpo disciplinado del “hombre-máquina”, cuya docilidad le permitirá integrarse sin fisuras en el aparato productivo del capitalismo en ciernes.

VI

Bajtín insiste en su caracterización cronotópica del Renacimiento como la etapa de la descomposición del cuadro jerárquico del mundo y su reemplazo por una imagen horizontal, estructurada en torno al hombre y al cuerpo humano. Esta imagen habría encontrado una “expresión brillante” en la *Oratio de hominis dignitate*, de Giovanni Pico della Mirandola. En este discurso el ser humano es presentado como la más perfecta de todas las criaturas en virtud de que la esencia de su ser consiste en el devenir; la “idea capital” que lo anima es, en efecto, la naturaleza proteica, maleable, del cuerpo humano. De aquí se sigue que el hombre “no es un ser hermético y acabado”, sino “inacabado y abierto”; su existencia impugna la vertical jerárquica situándose firmemente sobre “la horizontal del tiempo y del devenir histórico”. «El hombre—comenta Bajtín—escapa a toda jerarquía, en la medida en que la *jerarquía sólo puede estar referida a la existencia firme, inmóvil e inmutable, y no al libre devenir*» (1994: pág. 378; cursiva en el texto).

En un interesante ensayo sobre las vicisitudes de la naturaleza humana en el contexto altamente tecnificado de la sociedad contemporánea, Paula Sibilia—antropóloga argentina radicada en Brasil—sostiene que el discurso de Pico, al invocar fervientemente la “proverbial plasticidad del ser humano”, contribuyó a inaugurar una era que estaría llegando a su fin: la del Hombre y el proyecto humanista (2006). Según la autora, lo que dinamizó a esta era fue el impulso de la ciencia experimental, a la que califica de “prometeica” porque si bien sus logros se orientaban al mejoramiento de las condiciones de existencia de la humanidad, sus avances se detenían ante los límites infranqueables trazados por la propia naturaleza humana. En la actualidad, no obstante, seríamos testigos de la instalación de un nuevo paradigma tecnocientífico—el de la ciencia “fáustica”—, cuyos rasgos distintivos estriban en el desconocimiento de cualquier limitación y en un afán de trascender la condición humana. El proyecto humanista cifraba su confianza en la plasticidad del hombre en la labor pedagógica de la cultura, esto es, en un territorio eminentemente *ético*; en el horizonte de “infinitismo universalista” del nuevo paradigma, por el contrario, la plasticidad humana se convierte en una determinación *técnica*

Este nuevo paradigma científico estaría emergiendo en el horizonte abierto por la confluencia de los desarrollos de la informática y la biología molecular. Estas formas de saber avanzarían hacia una compatibilidad mutua merced al código compartido del lenguaje digital. Una de las aspiraciones sería la integración sin restos de ingenios electrónicos y materia orgánica—el “hombre-máquina” se vería desplazado por el “hombre-información”. La tecnociencia fáustica, en efecto, estaría animada por una poderosa vocación ontológica: aspira a *la creación de vida*. Semejante impulso demiúrgico plantearía la disolución del histórico límite entre *naturaleza y arteificio*. En esta situación, de la inextricable simbiosis entre tecnociencia e intereses económicos derivan las posibilidades de “autoproducirse y vivir eternamente” como “dos opciones que hoy se venden en el mercado”. La aparatosa figura del monstruo creado por el Dr. Frankenstein—encarnación artística de los deseos y temores de la ciencia prometeica—cede ante la

nueva generación de “monstruos fáusticos”, criaturas híbridas cuyas cicatrices son mucho más sutiles (Sibilia 2006: cap. 4).

Ahora bien, esta situación promueve la disolución no sólo de las fronteras entre naturaleza y cultura, sino también la de las fronteras entre los distintos dominios culturales. La “estetización de la vida cotidiana” en el contexto cultural posmoderno puede entenderse como la generalización de aquellos “fenómenos que forman parte de una visión estética al margen del arte”, a los que Bajtín concibe como “formas híbridas e impuras de lo estético” (1989: pág. 28). El auge, y la concomitante trivialización, de los procedimientos de la cirugía plástica reviste las características de estos fenómenos; es, en efecto, una práctica amparada en un saber científico e instrumentada por un poder técnico sobre el cuerpo, pero guiada por valores estéticos—los cuales, como todos los valores, son el resultado de una evaluación social históricamente contingente.

Aunque la matriz tecnológica de la cirugía plástica es analógica, contrariamente a las tendencias a la digitalización de la ciencia fáustica, su espíritu es tributario del ímpetu “infinitista” de esta última: más allá de las declamaciones éticas de rigor, su lógica la impulsa a ignorar cualquier límite y a hacer del cuerpo del paciente un material empírico completamente maleable. La disponibilidad de un material determinado es, por cierto, un rasgo que distingue a la cirugía plástica como fenómeno estético híbrido del “esteticismo” aludido por Bajtín. Por otro lado, el interés exclusivo y excluyente que ella demuestra por la manipulación técnica del material (“forma compositiva” del cuerpo externo) permite aproximar—no sin cierta licencia conceptual, es verdad—esta práctica a las premisas de lo que Bajtín critica bajo la categoría de “estética material”. La cirugía plástica, en este sentido, puede ser entendida como una actividad estética que “está orientada hacia la materia y sólo da forma a ésta”, reduciendo la valoración estética a la aplicación de una norma abstracta y general. Una postura por completo ajena a la “tensión emocional y volitiva” propia de una genuina valoración estética; una práctica que reduce la labor estética a la destreza técnica del cirujano plástico operando como “maestro” sobre un cuerpo objetivizado.

Reveladores y sintomáticos a este respecto resultan los casos—mencionados por Sibilia—de Cindy Jackson y la artista francesa Orlan. Esta última ha concebido y llevado a la práctica un proyecto denominado “arte carnal”^[6]: la mutación radical de su cuerpo y de su imagen—a través de procedimientos quirúrgicos montados como performances artísticas—en un intento por poner en tela de juicio los conceptos establecidos de identidad y feminidad. Cindy Jackson, por su parte, es una norteamericana radicada en Londres, quien accediera al rango de “gurú de la imagen y la cirugía cosmética” luego de llevar a cabo un plan exhaustivo de reformateo corporal inspirado en el modelo de la muñeca Barbie. Según ella misma declara, el diseño de este plan supuso la aplicación de “los principios de belleza aprendidos como estudiante de arte, incluyendo reglas de proporción facial y corporal con siglos de antigüedad, así como algunas leyes antropológicas básicas de la atracción humana”^[7]. Aunque extravagantes y excesivos, ambos casos son sin duda ilustrativos de la nueva y creciente especie de “monstruos fáusticos” contemporáneos. Por otro lado, no deja de sorprender la seriedad con que sus proyectos son asumidos: ambas mujeres han hecho que sus cuerpos respondan plenamente por sus actos.

VII

Le Breton evoca un estudio sobre la psicosis para tematizar la categoría de “imagen del cuerpo”. Según ese estudio, la “representación que el sujeto se hace del cuerpo” se organiza alrededor de los ejes de la “forma”^[8] y el “contenido”^[9]. A estos dos ejes, el autor agrega el concepto de “saber”, entendido como la apropiación por parte del sujeto del conocimiento legitimado por la sociedad en torno de la

estructura y el funcionamiento del cuerpo. Podemos considerar que en la sociedad contemporánea este saber incluye la noción de los medios técnicos disponibles para modificar la morfología corporal^[10]. De aquí que la oposición entre las categorías de “lo dado” y “lo creado” sea sometida, en el imaginario que esta sociedad elabora en torno del cuerpo, a un proceso de profunda relativización. Así las cosas, el cuerpo exterior como “dación espacial”—esto es, el cuerpo como “objetualidad empíricamente limitada”—se convierte cada vez más en el objeto de una creación estética.

Según Le Breton, la sensibilidad narcisista dominante en la cultura contemporánea modifica sustancialmente la “relación de conciencia del sujeto respecto del cuerpo”. El cuerpo se convierte en “tabla de salvación”: tras abandonar la vida social, un sujeto ensimismado pretende restablecer el espacio dialógico perdido erigiendo su cuerpo al estatuto de “socio”, “doble”, “clon perfecto”, en fin, una “persona completa” con quien relacionarse, un “*alter ego*”. En esta situación, el cuerpo propio se hace merecedor de todos los cuidados y atenciones; eventualmente, el sujeto es alentado «a darse una forma como si fuese otro, convirtiendo a su cuerpo en un objeto al que hay que esculpir, mantener y personalizar» (Le Breton 1995: pág. 171). Ahora bien, lo que esta estructura narcisista inevitablemente subestima—si no ignora sin más—es la «necesidad estética absoluta del hombre con respecto al otro» (Bajtín 2005: pág. 39).

La valoración estética del cuerpo propio, en efecto, es inconcebible sin el “excedente de visión” proporcionado por ese otro cuyo punto de vista externo (y sólo él) nos completa y nos concluye. La forma externa de nuestro cuerpo—entendiendo por “forma” la expresión de una valoración determinada—es el “don” de una conciencia “extrapuesta”, de un “otro” que me concede el reconocimiento. Si bien Bajtín desarrolla estas reflexiones en lo referente a la relación entre autor y personaje—cuya “forma espacial externa” deriva de los momentos “transgredientes” aportados por aquél—, ellas admiten sin duda ser leídas como una descripción fenomenológica de la vivencia y la valoración del cuerpo propio. Es fundamental, en este sentido, la idea de que “el valor plástico del cuerpo exterior”—en verdad, *todo lo corporal*—sea consagrado por la categoría del *otro*, determinando la disolución del “*yo-para-mí*” en el “*yo-para otro*”. En Bajtín, como no podía ser de otro modo, el principio dialógico^[11] está en la base de la definición y apreciación externa del cuerpo propio: «tan sólo en relación con el otro se vive por mí directamente la *belleza* del cuerpo humano (...). Tan sólo otra persona se plasma para mí en un plano valorativo y estético. En este respecto, el cuerpo no es algo autosuficiente sino que necesita del *otro*, necesita de su reconocimiento y de su acción formadora» (Bajtín 2005: pág. 52; cursiva en el texto).

Referencias bibliográficas.

- BAJTÍN, Mijaíl M. (1989): “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- ----- (1994): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Buenos Aires, Alianza.
- ----- (2005): “Autor y personaje en la actividad estética”, en *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- FEATHERSTONE, Mike (1998): “Postmodernism and the aestheticization of everyday life”, en Scott Lash y Jonathan Friedman (eds.), *Modernity & Identity*, Oxford, Blackwell.
- HELLER, Ágnes y FEHÉR, Ferenc (1995): *Biopolítica. La modernidad y la liberación del cuerpo*, Barcelona, Península.
- LE BRETON, David (1995): *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- REVEL, Jacques (1989): “Los usos de la civilidad”, en Philippe Ariès y Georges Duby

(direc.), *Historia de la vida privada* t. III, Madrid, Taururs.

· ROMANO-SUED, Susana (2006): "Grotesco", en Pampa Olga Arán (direc. y coord.) *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, Córdoba, Ferreyra.

· SIBILIA, Paula (2006): *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, FCE.

[1] Continuidades en los principios de la *experiencia subjetiva*. Es a ello hacia lo que expresamente se dirige el foco de la atención de Featherstone en este artículo.

[2] El individualismo en tanto estructura social comenzaría a gestarse—tal como se verá más adelante—entre los siglos XVI y XVII.

[3] A. Heller y F. Fehér juzgan que esta moderna "liberación del cuerpo", junto con las prácticas sociales a que da lugar, se apoyan por completo "en la máxima que postula la autonomía del cuerpo respecto de lo espiritual". Para ilustrar el funcionamiento de esta máxima se remiten a un testimonio de la literatura: *La historia del ojo*, de Bataille (según ellos, "*par excellence*, la historia del Cuerpo"). «Sus protagonistas tienen un nombre, pero son básicamente cuerpos y están retratados como tales: "funcionan" (...). No hablan apenas. Los cuerpos ni siquiera copulan, o sólo esporádicamente, *intercambio* sería una acción mucho más significativa. Sólo viven en la media que funcionan; y por esto es necesario el Otro como disparador (principalmente sexual). En este sentido, ni siquiera el cuerpo que esté más radicalmente expurgado de todos los elementos de lo espiritual puede ser completamente solipsista. Pero no puede crearse un mundo, no digamos ya un mundo de *Sittlichkeit*, a partir de esta sustancia puramente corpórea. Una vez activado el disparador, el Otro queda extinguido en este universo (simbólicamente) canibalístico. Porque con el fin de destruir el "humanismo", dicho de otro modo, la proyectada fusión de lo espiritual con lo corporal, no sólo han de esfumarse todos los elementos de lo espiritual, sino que ha de devorarse también la carne humana (...). Nadie ha expuesto más plásticamente el carácter insostenible de una moralidad basada en la autonomía completa del Cuerpo que su más ardoroso defensor, Bataille» (Heller y Fehér 1995: pág. 66).

[4] Durante el Renacimiento, con todo, este proceso aún es incipiente, de aquí que la imagen del mundo esté desprovista del tono estático que adquirirá en siglos ulteriores. En una voz emblemática como la de Pico della Mirandola, el hombre es presentado como siendo esencialmente un proyecto, una realidad *en devenir* consagrada a la autoformación y a la "conquista familiar del mundo". Esto sólo es posible merced a la neutralización del "miedo y la piedad" con que la cultura oficial de la Edad Media había separado al hombre del mundo material. Este miedo, fundado sobre el principio jerárquico, es anulado por la risa de la plaza pública; lo cual explica, según Bajtín, por qué «*la cultura cómica popular y la nueva ciencia experimental* se combinaron orgánicamente en el Renacimiento» (1994: pág. 344; cursiva en el texto).

[5] Cabe recordar, aquí, que el *Elogio de la locura* de Erasmo representa para Bajtín «una de las creaciones más eminentes del humor carnalesco» (1994: pág. 19).

[6] <www.film-orlan-carnal-art.com>

[7] <www.cindyjackson.com>. Buena parte de este sitio está consagrada a citar comentarios y apreciaciones que darían cuenta del exitoso resultado de este plan. Basta con dar un ejemplo significativo: "Algunas de las mujeres que han tenido cirugía cosmética lucen grotescas. Cindy luce genial."

[8] «...el sentimiento de la unidad de las diferentes partes del cuerpo, de su aprehensión como un todo, de sus límites precisos en el espacio» (Le Breton 1995: pág. 146).

[9] «...la imagen del cuerpo como un universo coherente y familiar en el que se inscriben sensaciones previsibles y reconocibles» (Le Breton 1995: pág. 146).

[10] Noción cuyo correlato en el discurso social es la posición jerárquicamente encumbrada en que se representa la figura del cirujano plástico. En efecto, en un contexto en el que la imagen se ha convertido en "la forma final de la reificación mercantil" (concepto que F. Jameson recupera de G. Debord), invadiendo hasta los últimos confines del espacio social, quienes desempeñan la función de administrar los medios técnicos para modificar la imagen corporal no dejan de ser beneficiados por el fetiche.

[11] La "pantalla de la reacción emocional y volitiva del otro"; instancia que no admite ser sustituida ni por el reflejo especular ni por fotografías de nuestro cuerpo, que sólo nos brindarían visiones artificiosas y fragmentadas, nunca la "totalidad" espontánea de nuestra persona—totalidad que debe ser entendida como la unión indisoluble de forma y contenido (Cfr. Bajtín 2005: págs. 36-38).